

经典的流动

朱栋霖

—

文学史研究的任务就是遴选经典、诠释经典，阐发文学史发展的规律。而经典是流动的。每个文化时代有自己的文学经典，不同的时代认同不同的经典。

“五四”经典作家曾发表过许多关于“五四”文学的评论，他们所推崇的作家作品一向具有不可动摇的地位，有关评价曾被人引经据典。其实，其中一些评判已经失去其权威性，这些作品的经典地位已经消解或正动摇。例如，鲁迅称冯至为“中国最为杰出的抒情诗人”（鲁迅《中国新文学大系·小说二集·序言》），就是过誉之词。在冯至与当时几位著名诗人如徐志摩、戴望舒中间，很难一决雌雄。以冯至诗的创作成就，在当时新诗坛决不能称“最为杰出”而独居榜首。鲁迅因为与新月派冲突，而不愿看到徐志摩诗作的成就。他将“最为杰出”的桂冠轻易赐给了沉钟社的青年诗人，而沉钟社则是鲁迅亲自扶持的青年文学社团。同样，朱自清对周作人诗《小河》的高评，茅盾称《倪焕之》为“扛鼎”之作，今天都已难获认同。中国新诗艺术后来的发展，使白话诗初创期的《小河》那样幼稚的童话诗，愈益显示出稚拙，今天我们对诗歌的美学要求已非朱自清时代所能具有。茅盾只能就他在1929年所能见到的少数长篇小说范围来评价《倪焕之》，况且他所持的文学理论——评价标准是初级的、简单的写实主义文学观：文学表现时代。“一是时代给人们以怎样的影响；二是人们的集团的活力又怎样的将时代推进了新方向……即是怎样地由于人们的集团的活动，而及早实现了历史的必然性。”因此他认为：“把一篇小说的时代安放在近十年的历史过程中的，不能不说是第一部；而有意地要表示一个人——一个富有革命性的小资产阶级知识分子，怎样地受十年来时代的壮潮所激荡，怎样地从乡村到都市，从埋头教育到群众运动，从自由主义到集团主义，这《倪焕之》也不能不说是第一部。”并一再称这部小说“是值得赞美的”（茅盾：《读〈倪焕之〉》）。茅盾以其初级的写实主义文学观对《倪焕之》所作的赞美，很快失效。茅盾与冯雪峰都推崇丁玲小说《水》。而事实上《水》在丁玲小说中的重要地位正在淡隐。《太阳照在桑干河上》、《暴风骤

雨》、沙汀《三记》等曾被过去的现代文学史著竭力推崇的作品，已在当今文学史家视野中淡出。1999年有个遴选经典热。《中华读书报》在读者中调查评选“20世纪百部文学经典”，人民文学出版社组织专家评选“百年百种优秀中国文学图书”，香港《亚洲周刊》发布“20世纪中文小说一百强排行榜”，台湾文学界遴选“台湾文学经典”30部。人们关心已经过去的20世纪文学究竟留给我们什么？什么是20世纪文学经典？在这些被遴选出的经典中，有过去被忽视、排挤的沈从文、钱锺书、张爱玲的作品，有被“新文学”排斥的武侠小说。《围城》若在当年40年代文坛是不会被遴选为经典作品的，40年代文坛有当时人心目中的“新文学经典”。但在1999年《中华读书报》读者评选中，《围城》在“20世纪中国文学经典”中排名第二，仅次于《阿Q正传》。其实，1999年所遴选的20世纪中国文学经典，只是反映20世纪末的一部分人的看法。20世纪末对本世纪中国文学经典的“认同”——这种“认同”也只是在一部分接受者中的看法，不同的看法仍然存在——并不能一劳永逸地代替未来的时代对20世纪文学经典的重新遴选。21世纪将会有这个世纪所心仪的20世纪文学经典，这些经典不一定是我们今天所认同的。也许有20世纪人所不看好的作品，被21世纪认同为经典。而《围城》排行第二的地位并不能保证未来不被迁移，更有一些今日认同的经典在21世纪将会被淘汰出局。出现这种情况，请不必感到意外。

流动的经典随时代而嬗演，正如历史在不同时空中流动。因为遴选经典、评价经典的标准是流动的，它将随时代文化思潮的变迁而流动，并无一个关于20世纪中国文学的固定的评价标准。

例如，2000年中国现代文学研究界曾经讨论过所谓“新文学的评价标准”，各执己见，都希望对现代文学的评价标准有所匡正。我认为，若论“新文学”评价标准之正宗，当推“五四”新文学运动倡导者们当年的文学理论和所持的评价标准，那是“原汁原味”的。因为“五四”文学或现代文学之所以被称为“新文学”，是因为有所谓“旧文学”作为对立面而存在。“新文学”之命名，并非一个纯粹以白话为媒介的文体形式的称谓，而是有特定的具体文化内涵与文化功利意义。有被掙之为“旧文学”者，才有“新文学”的地位。在“新文学”的命名中包含对传统文学即所谓“旧文学”的否定性评价，当时认为“旧文学”即是“死文学”（胡适语）。“新文学”也拒斥通俗文学。《文学研究会宣言》称“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了”。其矛头所指显然是针对传统文学和鸳鸯派通俗文学，并且以“新文学”的评价标准与文学理想宣判了对方的死刑。“新文学”的命

名是特指的，“新文学”的评价标准也是明确赋予的。今天我们若仍想在“新文学”的框架内，对应今日文学研究的发展作出相应的调整，显然是不合适的。新文学的评价标准，到40年代就开始受到怀疑，例如在文学大众化的讨论中。80年代受海外新儒学的影响，我们反思“五四”新文化运动对中国传统文化的评估，质疑“五四”“新文学”的评价标准。对通俗文学的正视与重新界定，也使我们试图建构现代通俗文学理论与评价标准、现代雅俗文学理论与评价标准。尽管十多年过去了，仍未提出像样的通俗文学理论与评价标准，兼融雅俗文学的理论与评价标准更付诸阙如。但是，重估“五四”对传统文化的评价和接纳通俗文学，这就解构了“新文学”理论与评价标准的基本构架。我认为，今日我们已不应再使用“新文学”这个80年前的命名。“新文学”只是特定时期对中国现代文学的一个称谓，“新文学”特定的文学评价标准的“正统性”在当代已部分地失去其价值。命名的变换体现文学史观念与评价标准的变化。中国话剧，在本世纪初起时，被称为“新剧”。那时京剧被新文化人贬为“旧剧”，被尊崇传统文化的人称为“国剧”。“新剧”之名，本身就包括明确的文化内涵与艺术评价标准，也表明对中国传统戏曲的否定。正如后来没有人再称“话剧”为“新剧”，现在也不应再特别地称“五四”以来的现代文学为“新文学”。有的现行的现代文学史著，为了适应现在的文学新变化，在文学史中安排了介绍通俗文学的篇幅，又遭到有的学者批评，认为在介绍新文学史的著作中不应写通俗文学。如果整部文学史所持的评价标准是新文学的评价标准，在此中如何插进为新文学所一向反对的通俗文学呢？这是两种一向对立的评价标准，他们是无法共生在同一部文学史中的。

百年中国现代文学观念几经嬗变，评价标准也随之变化。不同的文学观念与评价标准遴选出不同的经典。中国诗歌史上，陶渊明诗的经典地位在今日已是不争。但陶渊明生前，他的诗作不被重视。他死后，他的朋友的诔文只提陶文不提陶诗。《文心雕龙》品评诗人，对陶诗只字未提，《诗品》列陶诗为中品。南北朝诗坛的非人生化、非世俗化，齐梁宫体诗的俗艳与追求形式美，这些文化与审美风格使陶诗不能为世所接受。陶诗在崇尚建功立业、弘扬人生进取精神的唐代诗坛未成气候。直到宋代，陶渊明才受到推重，宋代文人推崇气节、欣赏闲适恬淡风格。金圣叹独举“才子书”为评价标准，推出庄子、屈原、《史记》、杜诗、《水浒传》、《西厢记》为“六才子书”——这就是金圣叹所认定的文学经典，他全然不顾《四书》、《五经》、李白韩柳之经典地位。胡适步其后尘，标举《水浒传》、《西游记》、《儒林外史》、《红楼梦》与《醒世姻缘传》、《镜花缘》、《海上花列传》为“活的文学”的典范，他们将韩柳、桐城拉下“正宗”地位，斥为“选学妖孽”、“桐城谬

种”，以此来推动白话文学运动。要知道，《水浒》、《西游》在明清时期是入不了文学主流的，何论经典地位？在 20 世纪文学中，鲁郭茅、巴老曹的排序不是一开始就铁定的，三、四十年代的文坛不作如是观。那样的排序，只是某段时期的看法。当狭窄的政治标准被拆除后，这个排序必然遭遇挑战。《子夜》以宏大的长篇结构反映 1930 年上海都市生活，以吴荪甫形象的塑造剖析了中国民族资产阶级的两面性及其悲剧命运，反击了托派关于中国社会性质与命运的谬论。以当时左翼文学与五、六十年代所盛行的文学要反映时代社会本质的理论看，《子夜》当然成为现代文学的经典。90 年代，《子夜》的经典地位受到挑战，因为新时期要求文学面向人生、深入刻画人，而茅盾以政治理念指导创作、塑造人物所造成的作品的不足，动摇了《子夜》的经典地位。按照“新文学”的“正宗”标准，当然不可能接受通俗文学，当然不能容忍金庸武侠小说的通俗文学经典地位。

作家写作的结果是提供了文本。本文的内涵，本文的艺术蕴涵、人生精神、美学意义，需要读者去解读。解读不仅是寻找、发现，而且是创造。读者以自己的人生经验、美学见解、文化知识所形成的独特的视境，去寻找、发现作品本文所蕴涵的美学与人生精神，从而与本文发生交流、探询、碰撞、激荡。解读的结果，不仅是寻找、发现本文的原初意义，而且产生了新的意义。阅读是一种创造，文学作品的意义，是在读者阅读过程中产生，是在作品本文与读者接受双向交互作用中形成。从接受美学的观点看，文学作品的意义是作品（作家创造）与读者接受共同创造的。作家写作时所给予本文的意义，并不一定是被读者所接受认同的。读者依从自己的视境从本文解读出自我所欣赏、所认同的意义。尽管衡量经典的首要标准，是要充分满足文学创作的各项因素，这些因素可能有时被认为是纯客观的，其实即令这些基本文学要素，也是见仁见智。事实上，衡量经典的基本文学要素，也从无固定不变的标准。而读者的主观介入则使同一部作品在不同读者心目中所产生的意义有差异，甚至很大的不同。本文意义的更大差异，在不同时代的读者中产生。读者个人的主观视野受时代文化美学潮流影响。在不同时代的读者群（评论家）解读下，作品本文会呈现不同的意义。即令历史上不同时代都接受屈原、李杜为经典，但司马迁、王逸、朱熹、闻一多、郭沫若心目中的屈原呈现出不同的意义，这主要是时代的区别。杜甫被尊为诗圣，但是封建时代对杜甫作为诗圣的解读，50 年代对杜诗人民性的挖掘，80 年代对杜甫诗的称颂，不同时代对杜诗面貌的诠释，可说是大相径庭。《红楼梦》历经“旧红学”种种牵强附会的索隐性解读，“新红学”的“自传说”，毛泽东的“中国封建社会百科全书”和“四大家族衰亡史”说，一直到 80 年代《红楼梦》研究中的爱情说、忏悔说，《红

《红楼梦》这部小说随时代的变化而被赋予不同面貌。文学史上同一部经典在不同时代被解读出不同意义的事实，不胜枚举。《阿Q正传》自1921年诞生以来，历经早期周作人、茅盾的评价，冯雪峰、何其芳、陈涌的研究，毛泽东的评点，王富仁的再研究，80年来产生了多少个阿Q形象：落后农民的典型；国民性的典型；精神胜利法的化身；“共名”；走向革命和觉醒的农民；落后的不觉悟的、带有精神病态的农民；罗曼·罗兰则从中读出“人类的形象”，等等。《雷雨》作为中国现代话剧经典已经无可置疑，但是这部经典究竟是什么面貌和意义，今天仍有探讨的空间。《雷雨》最初创作时曹禺并无意在其中注入明确的反封建家庭意义，而周扬1937年发表的论文《论〈雷雨〉和〈日出〉》则为确定《雷雨》的反封建家庭意义，一锤定音。在此后年代，强调现代文学反帝反封建，这就固化了《雷雨》的这一面貌。为此，删去《雷雨》的序幕、尾声，以适应这一解读。恢复《雷雨》的序幕、尾声，这部经典就呈现出新的面貌。而人学、精神分析学、宗教学的介入，又为这部经典解读出新的意义。我所指导的一位韩国博士生，她本人是基督徒，她就惊喜而坚定地认为《雷雨》、《日出》、《原野》、《蜕变》、《北京人》充满了基督教精神。这位基督徒心目中的曹禺戏剧，与我们所看到的就很不一样。

每个时代都会对历史上的经典作出新的诠释，这种诠释为经典注入了新的意义。这也许更接近本文原意，也许离本文原意更远。但是它反映了这个时代的文化、美学对文学的选择与追求。

以变化了的文学史观重新遴选经典，以新的文学观念和感悟重新诠释经典，从不断的遴选经典、诠释经典中阐发我们对文学史发展的新的看法，表达我们个人和时代对文学的新的选择和追求。这就是我所理解的文学史研究。